

## ПУШКИНСКИ МОТИВЫ, РЕМИНИСЦЕНЦИИ, АЛЛЮЗИИ И ИХ ФУНКЦИИ В РАССКАЗЕ А.П. ЧЕХОВА "ПО ДЕЛАМ СЛУЖБЫ"

Наталия Салма

(Szalma Natália, József Attila Tudományegyetem, Szláv Filológiai Tanszék  
H-6722 Szeged, Egyetem u. 2.)

*"И над отечеством свободы просвещенной  
Взойдет ли наконец прекрасная заря?"*

*(А. С. Пушкин)*

Известно, что А.П. Чехов был уверен в том, что его творческие достижения не могли быть приравнены к творческим достижениям классиков "золотого века" русской литературы. Принято считать, что это мнение было продиктовано чеховской скромностью, выражающейся в недооценке им собственного новаторства, мастерства, таланта, и вытекающим из этого отказом от какого-либо критического отношения к художникам, произведения которых были уже включены традицией в сокровищницу русской и мировой культуры. Неоспоримая чеховская скромность, однако, отнюдь не была самоумалением перед лицом общепризнанных авторитетов: как мыслитель и художник он полагался только на свой ум и вкус и был неумолимо требователен и к себе, доводя свои рассказы до эстетического совершенства, и к другим, позволяя себе критиковать даже по праву наиболее ценимого им из русских классиков Л.Н. Толстого. Чеховская скромность была скромностью человека, обладающего трезвым умом и художественной интуицией, говорящей писателю о том, что он в силу независимых от него условий, создавшихся на рубеже веков в истории развития европейской мысли, не обладает тем свободным взглядом на явления действительности, которым обладали русские классики, и что поэтому все, что он создает, имеет лишь относительное значение, являясь в этом смысле недостаточным, ущербным. Что собой пред-

ставляет тот свободный взгляд, который Чехов упорно искал в процессе своего творчества, в процессе постепенного, но так и не завершенного преодоления сковывающей его лирического героя несвободы, аналогичной несвободе самого автора (Чехов признается в своих "Записных книжках", что он всю жизнь по капле выдавливал из себя раба), он не знал. Поэтому чеховская композиция выразила прежде всего отсутствие того, что для классиков было некоей самоочевидностью, тем самым позволив исследователю его творчества попытаться ответить на вопрос, что же именно чеховский герой ищет и не находит, что же именно ему не дано, существуя для него в лучшем случае лишь как смутное воспоминание, и находя свое опосредованное выражение в мотивах, аллюзиях, реминисценциях, организующих чеховскую композицию.

Классическая русская проза, родоначальником которой был Пушкин, а завершителем Толстой, родилась тогда, когда над идеей личности, корни которой питались верой в имманентно спасенного в духе и в теле человека, была поставлена идея национальной культуры, когда внимание было перенесено с личности на предопределяющую само ее существование национальную традицию. Такое изменение точки зрения можно расценить как попытку подняться над обнажившимся с течением времени, но критически не проанализированным фундаментальным противоречием христианского культурного сознания: между верой в "реально", имманентно искупленного человека, с одной стороны, и опытом греховности человеческой натуры, опытом метафизичности зла - с другой. Согласно пушкинской концепции "реально" спасенным является собственно говоря не человек, а национальная культура, человек же по своей природе остается существом греховным, слабым, становясь личностью лишь в том случае, если он отказывается от индивидуальных путей достижения совершенства и как бы сливается с культурой, подсказывающей ему такой отказ, причем такое слияние с культурой само по себе и обеспечивает ему "реальное" спасение, некую вечную жизнь в культуре или с культурой.

У завершителя русской классической традиции Л. Н. Толсто-

го уже нет в отличие от Пушкина абсолютной веры в "реальную" спасенность, в бессмертие национальной культуры. Ведь национальная культура ко времени вступления Толстого в литературу была вытеснена вненациональной цивилизацией – миром безличных, утилитарных, практических отношений. Национальная культура оказалась таким образом отнюдь не "реально" спасенной, не "реально" бессмертной, и потому Толстой вынужден был вернуться к положению о "реально" спасенном "природном" человеке, подвергнув его критическому анализу и показав его несовместимость с опытом метафизичности зла, с опытом неаутентичности человеческого бытия.

Толстовские произведения, поскольку они строятся на определенном, как бы тезисном положении о "реально" спасенном "природном" человеке, которое не выдерживает критики в процессе анализа, но и не отменяется им, а как бы переводится в другую плоскость, теряя значение факта и требуя своего герменевтического истолкования, становятся амбивалентными. Амбивалентность и была своеобразным толстовским "решением", нейтрализацией противоречий христианского культурного сознания. Выход Толстого из сферы национальной культуры в сферу культуры общехристианской означал кризис национальной классики, а толстовское "решение", нейтрализация противоречий, свидетельствовало о вере Толстого в абсолютную имманентную незыблемость, устойчивость христианской культуры. На рубеже веков Чехов стал одним из выразителей кризиса этой культуры, поставив в центр своих рассказов героя, уже не имеющего, в отличие от героев Толстого, передаваемого этой культурой опыта антропологичности зла, с одной стороны, и внушаемой этой культурой верой в смысл истории, с другой стороны. Это означало отказ от амбивалентности толстовской композиции, причем Чехов, выступающий с запросом сохранения классической традиции и как бы пытающийся "вернуться" к пушкинской, не амбивалентной, гармонически просветленной и завершенной композиции, сознает и показывает, что это в новую эпоху абсолютно невыполнимо.

Не случайно, что в период кризиса христианской культуры героем чеховской прозы становится "обыкновенный" человек,

отнюдь не так называемый "лучший представитель", да и вообще не представитель русской или европейской культуры. Это чаще всего такой городской человек, который сам сформировал свою личность в конфронтации с безликой, поглощенной практикой средой, который в этом смысле всем обязан самому себе, своему уму, таланту, выносливости, моральной силе, то есть это – русский интеллигент, зачастую – разночинец, но отнюдь не всегда. Чехов обращается к такому герою не столько потому, что он был ему лучше всего знаком (по своему менталитету Чехов и сам был типичным русским интеллигентом), сколько потому, что обращение к такому герою позволяло художнику показывать, что личные качества в эпоху кризиса христианской культуры, недостаточны для того, чтобы герой мог занять по-настоящему свободную, онтологическую позицию и с этой позиции осмыслить жизнь.

Примерно с последней трети 80-х годов в центре чеховских рассказов и оказывается такой русский интеллигент, честный, умный, талантливый человек либерально-романтических убеждений западного толка. Он исходит из того, что цивилизация, прогресс, понимаемый как всеобщее благо, как полнота развития всех человеческих способностей, достигается исключительно за счет усилий убежденных, чистых людей, бескорыстно преданных служению идее светлого будущего просвещенной России и всего человечества, что никаких непреодолимых препятствий на этом пути в сущности не должно быть. Как говорит герой "Скучной истории" профессор Николай Степанович: "Испуская последний вздох, я все-таки буду верить, что наука – самое важное, самое прекрасное и нужное в жизни человека, что она всегда была и будет высшим проявлением любви и что *только ею одной человек победит и природу и себя*" (1, т. 2, с. 58). Однако, на рубеже веков либерально-романтические убеждения русской интеллигенции, питающиеся в сущности все той же верой в "реально" искупленного человека, которой питались и попытки Толстого разрешить коренное противоречие христианской культуры, оказываются поколебленными, и не только потому, что во всех сферах действительности, начиная от узко бытовых, семейных, частных, и кончая служебными, общественными, политическими, идейно-духовными,

обнаружилось, что усилия честных и чистых людей не приводят здесь и теперь к желанным результатам (...точно такой же ветер дул и при Рюрике, и при Иоанне Грозном, и при Петре и ... при них была точно такая же лютая бедность, голод; такие же дырявые соломенные крыши, невежество, тоска, такая же пустыня кругом, мрак, чувство гнета – все эти ужасы были, есть и будут, и оттого, что пройдет еще тысяча лет, жизнь не станет лучше," (1, т. 2, с.302) – думает герой рассказа Чехова "Студент"). Ведь чеховская композиция показывает, что абсолютизация таких убеждений каким-то необъяснимым и роковым образом грозит герою либо равнодушием к человеческим страданиям или даже человеконенавистничеством – в том случае, если герой полагается на абсолютную силу интеллекта, – либо непониманием окружающего, его идеализацией или, наоборот, потерей веры в осмысленность человеческого бытия, если герой требует и от себя, и от других сочувствия, тонкости, сострадания, полагая, что это и есть панацея от всех бед, и либо находит желанное ("Студент"), либо – нет ("Архиерей"), т.е. абсолютизирует личностные потенции. Герои одних чеховских рассказов не хотят, или не могут, видеть грозящей их личности опасности. Таких героев Чехов изображает в новеллах, написанных в так называемой объективной манере, не оправдывая героя, но в то же время чаще всего и не вынося ему однозначного приговора, так как художник чувствует, что задача осмысления ситуации, создавшейся в истории развития мысли, в принципе превышает индивидуальные возможности любого современного ему человека. Другие – не отказываются от попыток осмысления этой превышающей их индивидуальные возможности задачи, становясь героями лирических чеховских рассказов.

Рассказ "По делам службы" (1899 г.) является таким лирическим рассказом, в котором запечатлен сам процесс такого осмысления: сначала герой понимает неприемлемость абсолютизации позиции индивидуальной, затем занимает новую, личностную позицию, которую также абсолютизирует, и, наконец, пытается осмыслить неприемлемость и такой абсолютизации. Этот процесс, не имеющий в чеховской композиции завершения, разрешения, в чеховском понимании – трудное и опасное "дело", тяжелая духовная

"служба" русского интеллигента, его задание, такое же жизненно-опасное и ответственное, как задание не потерять дорогу в метель, не сдаться, не опустить руки и не захватить "не туда". Поэтому мотив метели, в сопровождении мотивов отыскивания пути, кружения, темноты, ветра и т.п., как символа такого испытания, которое, несмотря на свою жестокость, должно было бы создавать необходимые предпосылки для "проникновения в жизнь" (1, т. 3, с. 162), в рассказе "По делам службы" становится основным, организующим. Метель как бы показывает человеку, полагающемуся только на свои силы, всю иллюзорность его надежд и, нарушая его спокойствие, лишая его уверенности, настоятельно требует от него изменения прежней позиции, в этом смысле и являясь *испытанием* для героя. Этот мотив можно назвать пушкинским, ведь именно в функции такого испытания он выступает и в "Капитанской дочке", знаменуя начало службы молодого человека "в стороне глухой и отдаленной" (в той самой стороне, в которой служил и чеховский Лыжин) со всеми ее трудностями, ведущими его к отказу от помыслов о карьере, о славе, о блестящей жизни в столице и к сознательному принятию этих трудностей и даже бесславной гибели во славу национальной культуры, и в рассказе "Метель", где метель, разрушая планы влюбленных, мечтающих о личном счастье, знаменует собой необходимые испытания, включающие частные судьбы героев в судьбу нации (Отечественная война 1812 года). Однако, если в пушкинской композиции испытания приводили героев не только к другому, по сравнению с первоначальным, но и к просветленному взгляду на мир и на самих себя, то в чеховской композиции испытания никогда не приводят к такому окончательному и катарсическому результату: хотя герой лирической чеховской композиции в своем конкретном жизненном поведении отказывается подобно пушкинским героям от индивидуально-личностного достижения совершенства, он в то же время остается в недоумении, не понимая почему он делает то, что он делает, не находя в том, что он делает, осмысленности.

"Исправляющий должность судебного следователя и уездный врач ехали на вскрытие в село Сырню" (1, т. 3, с. 150), – так по-пушкински просто, "прозаически", начинается рассказ "По делам

службы", все "действие" которого составляет приезд захваченных метелью и долго "круживших" молодого следователя с доктором в затерянное среди лесов и полей русское село, затем поездка следователя Лыжина ночью в метель в находящееся всего в трех верстах имение фон Тауница с мучительным отыскиванием дороги и возвращение к месту службы через день, утром, когда метель наконец утихла. "Внешнее" действие (приезд, отъезд, возвращение), соответственно с кружением метели, таким образом движется по замкнутому кругу, являясь, завершенным лишь формально, временно, ведь такие поездки "по делам службы" — вещь привычная, повторяющаяся, но и действие "внутреннее" процесс осмысления жизни — хотя и имеет свое начало, развитие и завершение, обозначенные началом, развертыванием и концом метели, в сущности не завершено, вернее завершено лишь относительно, временно, как бы до следующих "испытаний"-метелей, которые, как мы об этом узнаем в конце рассказа, бывают здесь часто. И в действии "внешнем", и в действии "внутреннем" метель, кружащая и испытывающая героя, становится наряду с ним неким неустраняемым "действующим лицом" чеховского рассказа, то зримо, то незримо присутствующим на всем его протяжении, и то, что было в пушкинской композиции мотивом, в чеховской — становится лейтмотивом, сквозной, повторяющейся, длящейся и не разрешающейся в катарсисе мелодией, как бы испытывающей героя своей тоской.

Под аккомпанимент метели происходит знакомство следователя с сотским ("цоцким", как он себя называет) Лошадиным, убогим, одиноким стариком, таким же старым и жалким, как земская изба, в которой это знакомство происходит, плохо освещенная, холодная, с тараканами, шуршащими в соломе, с трупом, недавно застрелившегося здесь страхового агента Лесницкого, на вскрытие которого и приехал следователь и доктор. Завывание метели в трубе и на чердаке сопровождает мечты приезжих о другой, цивилизованной жизни, которой они хотели бы для себя. С упоминания о страшной метели начинается разговор лирического героя, оставшегося, после отъезда доктора к фон Тауницу, ночевать в черной половине земской избы, со стариком соцким. Эпизод

Мечтающему о том, чтобы играть роль, быть популярным, быть, например, следователем по особо важным делам или прокурором окружного суда, т.е. принимать деятельное участие в процессе цивилизаторском, просветительском, молодому следователю Лыжину настоящей Родиной, настоящей Россией представляется Москва, Петербург, где живут интеллигентные, образованные люди, его сестры, сверстники, коллеги, которые "ходят по освещенным улицам... или собираются теперь в театр, или сидят в кабинетах за книгой" (1, т. 3, с. 152). Там все, как он говорит, "законно" и, например, "всякое самоубийство понятно, и можно объяснить, почему оно и какое оно имеет значение в общем круговороте жизни"(1, т. 3, с. 152), то есть все можно свести к социальным, политическим, общественным, юридическим, психологическим причинам, поддающимся позитивному выявлению, познанию, а значит можно найти в конечном итоге и рациональные способы "лечения болезней", разрешения всех человеческих проблем. Там, в Москве, в Петербурге, такая интеллектуальная, познавательная, цивилизаторская деятельность представляется непосредственно ведущей к этой цели, так как вокруг находятся люди просвещенные, думающие и поступающие так же, как ты, и можно



не замечать "непогоды", не видеть, что Москва, Петербург – это всего лишь счастливые оазисы посреди огромной провинции, цивилизацией несмотря на все усилия просвещенных людей странным образом почти не затронутой, "колонии", где цивилизованный человек знакомится с жизнью во всей ее неупорядоченности, как бы предостерегающей не имеющего передаваемого культурой опыта неаутентичности бытия горожанина от того, чтобы переоценить возможности цивилизаторской, познавательной деятельности, абсолютизировать их. Лыжин, однако, смотрит на окружающее исключительно с позиции цивилизованного человека: хаос не поддающейся цивилизаторским усилиям жизни провинции кажется ему абсолютно бессмысленным, все здесь распадается в его представлении на отдельные бессвязные эпизоды, клочки, "обрывки" жизни. Люди, с которыми Лыжин встречается, кажутся ему "не людьми"; жизнь провинции – "не жизнью": "Он полагал, что если окружающая жизнь здесь, в глуши, ему непонятна и если он не видит ее, то это значит, что ее здесь нет вовсе" (1, т. 3, с. 160). Вынужденное участие в непонятной герою жизни, соприкосновение с непонятными ему людьми вызывает тоску и желание как можно скорее, отслужив срок, "уйти, уйти" отсюда.

В барском доме фон Тауница, представляющем собой резкий контраст с земской избой, со всем гнетущим окружением русской провинции, где герой сначала утверждает в таком "решении", голоса метели заглушены звуками рояля, пением, топанием танцующих детей. Однако, "...ветер, метель, опасность сбиться с дороги" все же присутствуют в его "скучных мыслях", мешая ему по-настоящему веселиться, и ночью, когда ничто не отвлекает внимания, он уже не может не слышать, что "вверху под потолком и в печке метель шумела так же, как в земской избе и так же выла жалобно: у-у-у-у" (1, т. 3, с. 161). Жестокое, но необходимое испытание "метелью" продолжается: успокоиться на том, что окружающие его в глуши люди – не люди, а жизнь огромной провинциальной России – не жизнь, что настоящая Россия, Родина – это Москва, Петербург, и стремится как можно скорее уехать отсюда, мечтать об этом, Лыжину не позволяет жалость и совесть, тот самый "талант человечности", которым Чехов наделяет своих лири-

ческих, или близких к лирическим, героев. Человечность подсказывает ему, что такое решение проблемы есть в сущности не решение, а бегство от проблемы, т.к. оно не универсально и не гуманно. Недаром с самого начала, мечтая о другой жизни для себя, он не мог освободиться от мысли, что он в конце концов уедет отсюда, а старик Лошадин останется навсегда и "будет все ходить, ходить", и недаром он с самого начала отказывается принять точку зрения доктора, считающего, что покончивший с собой Лесницкий был просто больным человеком, истериком и неврастеником, и к тому же еще и эгоистом, доставившим столько хлопот своей нелепой смертью окружающим, и что таким людям надо запретить жениться и иметь детей. Беспокойная совесть и желание найти универсальное решение мешает ему уснуть, заставляет слушать голос метели, и когда, наконец, он забылся коротким сном, ему вдруг представилось, что Лесницкий и Лошадин, чьи судьбы, как ему казалось прежде, ничем не связаны друг с другом, идут в поле по снегу в метель бок о бок, и, проснувшись, с забившимся сердцем, он спрашивает себя, не идут ли они и в жизни рядом, и начинает понимать, что "такая-то связь, невидимая, но значительная и необходимая, существует между обоими, даже между ними и Тауницем, и между всеми, всеми" (1, т.3, с. 162).

Что же это за связь, которую находит теперь Лыжин? В его сне Лесницкий и Лошадин, идущие в метель рядом, поддерживают друг друга, помогают друг другу, потому, что как и сам Лыжин, обладают душой, в которой живет сострадание, милосердие к страдающему от недостаточно цивилизованной жизни – от бедности, холода, голода, физической нечистоты – ближнему. Как это представляется теперь Лыжину, эти люди берут на себя все самое тяжелое и горькое, несут, пока могут, эту тяжесть как свой крест, рискуя надорваться, поскольку их мало и они не находят поддержки, как надорвался несчастный "неврастеник" Лесницкий.

Лыжину теперь кажется, что люди, с которыми он встретился в провинции, имеют "одну душу", "одну общую мысль", и "все идут к одной цели", и он думает о том, что если он перестанет желать для себя другой, светлой жизни среди счастливых и довольных людей, разделит тяготы жизни с теми, кто не бежит

от них, а, надрываясь, несет их, если он придет на помощь, то горя и самоубийств будет меньше, а если это сделают все, кто теперь безлично, "холодно и здраво рассуждает за ужином, отчего есть несчастные люди" (1, т. 3, с. 162), то их в конечном итоге не будет вовсе.

Когда Лыжин говорит о сострадании, милосердии, любви к ближнему, т.е. о личностных категориях, противопоставляя их безличным, холодным, здравым рассуждениям ищущего интеллектуального разрешения всех человеческих проблем и уверенного в своих силах разума, он в сущности говорит о русской идее любви. Именно эта идея побуждает героя, отказавшись от надежды на счастье, на индивидуальное самоосуществление, разделить тяготы жизни с теми, кто лишен возможности хоть как-то изменить к лучшему свою судьбу, и, оставшись в провинции, этим жестом выразить свою сопричастность со всем тяжелым, горьким, может быть даже и диким, и жестоким, чем полна жизнь. Однако, поскольку у героя нет опыта метафизичности зла, которым питается всякая онтологическая по своей сущности идея, поскольку он полагает, что все человеческие несчастья происходят лишь от низкого уровня развития цивилизации, идея любви превращается у него в идеологию обладающих добрым сердцем, тонкой душой, гуманных цивилизованных людей, личностный жест сопричастности с неаутентичным человеческим бытием интеллектуализируется, превращается в мысль о том, что зло может быть полностью устранено с помощью личностных усилий человека.

Это новое видение цели отдельной человеческой жизни, это новое решения проблемы отдельного и общего существования во многом подсказано Лыжину стариком-сотским. Старик Лошадин с его жалостью к молодости следователя, которому он от сочувствия к его неопытности говорит "ты", с его личностным, добрым осуждением Лесницкого, "Сережи", покончившего с собой в его интерпретации от гордости, от того, что он не мог перенести жизни среди грубых мужиков, с его заботой о неразумных бабах, ребятишках, мужиках-понятых, боящихся лежащего в земской избе трупа, безусловно является носителем идеи любви. Но старик при этом по-детски, наивно, как справедливо считает Лыжин, ве-

рит в имманентно действующее в земном мире провидение, в то, что "на свете без правды не проживешь" (1, т. 3, с. 155), что злые люди обязательно будут здесь наказаны, как "лопнувший" и умерший без покаяния отец Лесницкого, а добродетель вознаграждена: "...На лице наивная улыбка ... и все он почмокивал, точно сосал леденец," – замечает о нем Лыжин (1, т. 3, с. 152). Эта крестьянская, патриархальная и уже отжившая вера делает старика фигурой как бы не от мира сего, ненатуральной, и в глазах человека современного комической, неким добрым "оперным колдуном" (повторяющееся несколько раз в рассказа сравнение старика с "колдуном в опере" ставит его в связь с героем популярной комической оперы XVIII в. "Мельник-колдун, обманщик и сват").

Сон Лыжина, в котором ему является старик с Лесницким, поющие: "Мы идем, мы идем ... мы несем на себе всю тяжесть этой жизни..." (1, т. 3, с. 162), представляет собой как бы отрывок из новой, и уже не комической оперы. Образ старика лишается патриархальной наивности: он идет вместе с Лесницким, поддерживая его и опираясь на него, потому, что подобно Лыжину движим идеей любви, которую он в то же время, как и Лыжин, абсолютизирует, что и делает все происходящее, не лишая его значительности и серьезности, все же всего лишь новой "оперой". В основе этой современной, сочиненной Лыжиным, оперы лежит не считающаяся с неаутентичностью человеческого бытия мысль об общей жизни как об одном организме, "чудесном и разумном" для того, кто не считает свою собственную жизнь случайной, отдельной, кто в ней участвует, разделяя общий груз горя и несчастий и таким образом облегчая ношу каждого в отдельности, и эта мысль, как пишет Чехов, была "давней, затаенной мыслью" Лыжина, которая раньше "сидела у него как-то позади других мыслей и мелькала робко, как далекий огонек в туманную погоду", а теперь "развернулась в его сознании широко и ясно" (1, т. 3, с. 162).

Поэтический, лирический тон, в котором выдержан этот отрывок, свидетельствует о том, что самому Чехову герой, сердечно, душевно относящийся к окружающему, чрезвычайно близок. Чехов вообще во всех своих новеллах не скрывает своей сим-

патии к герою, который исходит из душевных побуждений, подсказанных сердцем, а не рассудочным, безличным интеллектом. Такой герой в его изображениях всегда более человечен, и не случайно, например, в рассказе "Палата № 6", написанном в целом в объективной манере, писатель все-таки называет душевно-больного Громова, уязвленного человеческими страданиями, "человеком", и не может не осудить доктора Рагина, закрывающего глаза на человеческие страдания и пытающегося абстрактно-философски решить проблему взаимоотношений отдельной и общей человеческой жизни. По сравнению с первым лыжинским решением, относительно более гуманным, более близким к подлинному, представляется и его второе решение проблемы смысла жизни. Симпатия к такому герою и изображение сердечных решений как более ценностных по сравнению с решениями интеллектуальными вводили в заблуждение многие поколения исследователей чеховского творчества, делавших на основании этого выводы о том, что чеховский лирический герой и есть сам Чехов и что личностные решения героев и есть единственно подлинные решения, неосуществленные лишь потому, что еще не прошло тех 100–200 лет, о которых говорят, например, герои чеховских драм и которые необходимы для того, чтобы человечество созрело для проведения этих решений в жизнь. Именно в таком ключе пишет о Чехове, о чеховском герое и о предлагаемых им личностных решениях талантливый писатель Евг. Замятин: "Сложным путем, глубоко заглянув в темный колодец человеческой души, полной грязи, там, где-то на самом дне, Чехов нашел наконец свою веру. И эта вера оказалась верой в человека, *в силу человеческого прогресса: и богом оказался человек...*" (2, с. 128). "Мы – высшие существа, и если бы в самом деле познали всю силу человеческого гения – мы стали бы как боги" – сочувственно цитирует Замятин слова художника из рассказа Чехова "Дом с мезонином", с полным признанием относясь и к предлагаемой герою этого рассказа программе излечения всех человеческих несчастий: "Если бы мы все, городские и деревенские жители, все без исключения, согласились поделить между собой труд, который затрачивается на удовлетворение физических потребностей, то на каждого из нас, может

быть, пришлось бы не более двух-трех часов в день... Все мы сообща отдаем... досуг наукам и искусствам... правда была бы открыта очень скоро, человек избавился бы от этого постоянного, мучительного, угнетающего страха смерти, и даже самой смерти" (1, т. 2, с. 512). Однако, в чеховском рассказе герой, как бы отказываясь в конце от своей утопической программы, очень душевной, очень человеческой, но не считающейся с опытом метафизичности зла, говорит о себе так: "Трезвое, будничное настроение овладело мной, и мне стало стыдно всего, что я говорил у Волчаниновых" (1, т. 2, с. 517). Аналогичное отрезвление героя происходит и в рассказе "По делам службы". Здесь, чтобы показать неприемлемость абсолютизирующей душевные возможности человека позиции, Чехов вновь вводит мотив предостерегающей, испытывающей героя метели, причем метель не только не успокаивается после того, как в сознании героя "широко и ясно" развернулась ночная мысль о цели и смысле отдельной и общей жизни, а наоборот, она становится еще более свирепой: уснув успокоенным своим новым душевным решением, Лыжин просыпается, разбуженный громким голосом фон Тауница, который, как бы отвечая на его ночные мысли и полемизируя с ним, говорит в соседней комнате доктору: "Вам невозможно теперь ехать. Посмотрите, что делается на дворе... Выедете только за ворота, там ад крошечный, в одну минуту собьетесь с дороги..." (1, т. 2, с. 163). Белая пыль метели, заполняющая все видимое пространство, сугробы, наметенные на забор, деревья, отчаянно гнущиеся то вправо, то влево, которые видит из окна Лыжин, вой и стук метели, – все это знаки, говорящие о том, что найденное им решение неприемлемо, что начинать новую жизнь, абсолютизируя душевные возможности, это и значит – "сбиться с дороги". "Ну какую тут можно вывести мораль? Метель и больше ничего" (1, т. 2, с. 163), – думает Лыжин, слушая рассуждения доктора о суровой природе, влияющей на характер русского человека, о длинных зимах, которые, стесняя свободу передвижения, задерживают умственный рост людей. Попытки доктора дать некое "геосоциологическое" объяснение всех бед русской провинции, внушающее мысль о том, что с помощью науки и техники их можно полностью устранить, да и

свои собственные ночные нетерпеливые, страстные, абсолютизирующие душевный потенциал человека притязания на решение всех человеческих проблем, вызывают у него справедливую досаду.

Бушующая за окном метель успокаивается на следующее утро, когда ограниченность человеческих усилий героем принята к сведению, как она принята к сведению всеми в доме фон Таунца, где разговор теперь идет просто о погоде; о факторе исключительно природном, неустранимом, о таком, с которым нельзя не считаться. Однако, ограниченность таких решений героем лишь принята к сведению, но отнюдь не осмыслена, не осмысленной остается и приверженность героя личностному принципу (герой и не помышляет о том, чтобы отказаться от личностного отношения к делам своей службы: "А Лесницкий лежит, – думал Лыжин... – понятия ждут" (1, т. 2, с. 163). Показательно все же то настроение, которое охватывает героя после того, как он принял к сведению эту ограниченность и смирился с ней. Поскольку речь идет о настроении, не поддающемся осмыслению героя, оно изображается опосредованно, через окружающее, через природу: "... было тихо, точно природе теперь было стыдно за свой разгул, за безумные ночи и волю, какую она дала своим страстям" (1, т. 2, с. 163). *Стыдно* за разгул страстей, за желание жить, проявить, осуществить себя, разумеется, не природе – такое пантеистическое отношение к ней Чехову чуждо, – а самому герою. Настроение, однако, остается всего лишь настроением: почему надо стыдиться своих ночных упований, в чем он виноват, герой не знает. Появляющийся в последнем описании окружающего мотив трезвого ожидания ("запряженные гусем лошади, ожидающие у крыльца с пяти часов утра") в своем расширенном, символическом значении на фоне настроения, охватившего героя, может интерпретироваться лишь как ожидание ясности, понимания, онтологического видения, которое герою не дано.

На фоне этого трезвого, тихого ожидания резко выделяется фигура знакомого старика-сотского: он стоит у крыльца, весь в снегу, с лицом красным, мокрым от пота. Не дождавшись конца метели и приезда доктора и следователя, он пришел умолять их "явить божескую милость", называя их "благодетелями нашими".

Для Лыжина, да и для доктора, обращенные к ним слова старика звучат, учитывая их недавние притязания, как насмешливо-иронические. "Доктор и следователь ничего не сказали, сели в сани и поехали в Сырню" (1, т. 2, с. 164), – так просто и трезво, в традициях пушкинской прозы, заканчивается этот рассказ, однако, он заканчивается не по-пушкински грустно: ведь герой Чехова, в отличие от героя Пушкина, так и не находит до конца действия рассказа удовлетворяющей его и его создателя свободной духовной позиции.

\* \* \*

С "открытыми" пушкинскими реминисценциями и "скрытыми" аллюзиями мы встречаемся прежде всего в эпизоде поездки Лыжина к фон Тауницу и в описании вечера, проведенного в его барском доме. Первая пушкинская реминисценция представляет собой цитату ("Бразды пушистые взрывая..."), причем это – реминисценция в самом "прямом" значении этого понятия (реминисценция = воспоминание). Эту строку из пушкинского стихотворения, глядя на работу пристяжной лошади, воспроизводит в памяти такой герой, которому хочется сделать что-нибудь важное и полезное для России, оставить в жизни свой след, но одолеваемый мрачными мыслями о том, что все усилия просвещенного интеллигента, направленные на то, чтобы сделать русскую жизнь цивилизованной, похожей на западную, пропадают бесследно, как бы заносятся снегом метели, Лыжин цитирует эту строку "вяло", без пушкинского энтузиазма, без пушкинской веры в то, что даже если обстоятельства здесь и сейчас складываются так, что для отдельного человека оставить свой след в жизни и невозможно, это все же не делает ее бессмысленной.

Дом фон Тауница, с хорошенькими девушками, его дочерьми, с их интересной кухней и ее нарядными, кудрявыми детьми, с веселой и беззаботной французской песенкой ("Un petit verre de Cliquot"), исполняемой на рояле, да и с самим фон Тауницем, обрусевшим немцем, властным хозяином, "громовым голосом" отда-



ющим приказание слугам, но отнюдь не грубым, не черствым, не самодовольным, а тонким, радушным человеком, – аллюзия пушкинского, душевно и физически гармоничного мира. В момент приезда этот мир кажется Лыжину, подавленному восприятием утопающей во мраке, холодной, занесенной снегом, пустынной и безжизненной провинции, над которой, как над покойником, воет метель, воистину пушкинским – прекрасным миражем, волшебной сказкой, счастливым сном из прошлого. И только ночью, слыша теперь уже "сиротский" голос фон Тауница, рассказывающего доктору в соседней комнате о смерти жены, о потере, с которой он за два года никак не может примириться, Лыжин понимает, что уверенной в себе, устойчивой жизни, о которой он мечтает, нет и в этом доме, что жизнь здесь не только не идиллия, какой она представлялась ему по приезде, но что и пушкинской гармонии в ней нет: ведь хотя фон Тауниц делает здесь в провинции свое, по всей вероятности трудное, но значительное дело, несет свою "службу", он, как и Лыжин, охвачен страхом, что жизнь поглотит его самого и его молодых дочерей без следа, как она уже поглотила его жену, переживая смерть любого молодого человека, например, Лесницкого, как нечто совершенно бессмысленное. Он уже не занимает позиции тех пушкинских "служилых" людей, которые не поддаются подобным страхам, лично разделяя народную судьбу, судьбу Отечества, хотя их индивидуальные судьбы часто складываются так, что о них можно было бы сказать словами народной песни, как сказал о них Пушкин в "Капитанской дочке":

"Голова моя, головушка,  
Голова послуживая!...  
Ах, не выслужила головушка  
Ни корысти себе, ни радости,  
Как ни слова доброго  
И ни рангу себе высокого..."

Эту песню Пушкин поставил эпиграфом к той главе романа, в которой изображаются "дела службы" вышедшего из солдат капитана Миронова, разделяемые с ним в глухой русской провинции и "при-

ро́дным дворянином" Гриневым, а также бесславная смерть капитана на виселице от руки мятежников, которую Гринев также готов разделить с ним, не помышляя, в отличие от чеховского Лыжина, о славе, почестях, счастье, не надеясь даже на то, что он будет отмечен посмертно.

Другая пушкинская реминисценция – упоминание "Пиковой дамы", неожиданно устанавливающее связь между мечтающим в начале чеховского рассказа о счастливой, благоустроенной, цивилизованной жизни следователем Лыжиным и мечтающим о том же и ищущим индивидуальных путей к осуществлению этой цели "новым человеком", молодым инженером, убийцей Германом. Характерно при этом, что пушкинская "Пиковая дама" упоминается в ее оперном варианте: две дочери фон Тауница поют дуэт Лизы и Полины из оперы Чайковского. Опера Чайковского не только по сюжету, но и концептуально глубоко отличается от повести Пушкина, является произведением скорее романтическим, чем классическим, и если чеховская композиция свидетельствует о том, что пушкинская классическая позиция в эпоху кризиса христианской культуры для героя недоступна, то она в то же время показывает и неприемлемость для него позиции романтической.

В пушкинской повести Герман – антигерой, одержимый, как пишет Пушкин, "неподвижной" мыслью об обеспечивающем ему индивидуальное самоосуществление богатстве, подавляющей всё личностное, делающей его неспособным к любви и заставляющей использовать людей в качестве средства для достижения своих целей. В этом смысле он чужой, особый, странный, отличный от всех, хотя отнюдь не идеализированных, но в сущности все же находящихся в сфере действия русской культуры, русской идеи любви персонажей этой повести. Герой оперы Чайковского движим любовью и противопоставлен отчужденному от нее миру. Герман Чайковского живет и действует в том мире, где культура *de facto* перестала передавать опыт неаутентичности бытия, что привело к абсолютизации либо индивидуальных, либо личностных возможностей человека. Как романтический герой он считает мир безличных отношений некоей извечной метафизической реальностью, как бы навязанной субъекту, безгрешному, чистому че-

ловеку, и вина Германа в соответствии с концепцией оперы не в этом некритическом отношении к субъекту, а в том, что он забыл о своей "чистой" природе, забыл о любви, променяв ее на страсть к обогащению и став виновником самоубийства Лизы.

Романтическая концепция, разумеется, имела свою относительную ценность: идеалы любви, защищающие индивидуум от власти практики, противопоставлялись жажде наживы, стремлению достичь успеха любой ценой, сделать карьеру. Эту относительную ценность и признает Чехов, когда заставляет своего героя, сопоставив себя с Германом, на совести которого лежит самоубийство Лизы, отказаться от помыслов об индивидуальном самоосуществлении. Однако, романтическая концепция внушает мысль о том, что верность идеалам любви не только является гарантией гуманности индивидуума, но и в принципе может быть гарантией спасения мира. Именно поэтому эта концепция для Чехова и для его лирического героя оказывается в сущности неприемлемой: такое восприятие любви – лишь этап в духовном пути Лыжина, необходимый и относительно-ценностный, но любовь не принимается героем в качестве окончательного решения, к которому он так и не может прийти.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Чехов А.П. Избранные произведения в трех томах. М., 1967.
2. Замятин Е. Чехов и мы. Речь на вечере Чехова, устроенном Московским Художественным театром в феврале 1925 г. Публикация А. Галушкина. In: "Литературная учеба", 1988, № 5.